

# **A FESTA DA MÚSICA NA INICIAÇÃO À VIDA: DA MUSICALIDADE DAS PRIMEIRAS INTERACÇÕES HUMANAS ÀS CANÇÕES DE EMBALAR**

---

*Helena Rodrigues*

“Depois da ceia, arrumada a cozinha, às vezes a minha mãe sentava-se ao balcão e cantava. Cantava um desses romances de que eu entendia melhor o ritmo do que as palavras.”

Eugénio de Andrade

## **Nota prévia**

Soa a senso comum afirmar que a Música faz parte da natureza humana. Mas, de facto, não há outra forma de o dizer. Teremos então que desbanalizar a linguagem e penetrar no significado profundo de uma afirmação tão gasta: constatar que a faculdade musical se inscreve no domínio do biológico, que é inata, comum a todos os seres humanos.

Todos os humanos nascem com a capacidade de se expressar musicalmente tal como nascem com a capacidade de se expressarem através da linguagem.

Quando se observa o comportamento humano é absolutamente óbvia a enorme receptividade e reactividade à Música que, desde o nascimento, a criança revela. Estas receptividade e reactividade são, talvez, mais óbvias na primeira infância do que em fases etárias posteriores em que o comportamento se torna menos instintivo e menos espontâneo. Canta-se antes de falar, dança-se antes de andar.

A disseminação de meios colocados à disposição da Música tem aumentado vertiginosamente em termos de mecanismos de produção, de reprodução e execução sonora, de difusão, etc. Para alguns, trata-se apenas de uma questão de qualidade de vida: a Arte, a Música, enriquecem a vida, mas não são essenciais. Para outros, a Música responde a uma necessidade com bases biológicas, fundamental na estratégia de sobrevivência da espécie. Se o não fosse, argumentam, teria desaparecido em vez de se ter desenvolvido e proliferado. Certo é que não há cultura ou povo sem manifestação de comportamento musical.

A vida corrente está pontuada por estímulos sonoros e actividade musical de uma forma tal que quase já não nos apercebemos. Neste contexto, utilizou-se já a expressão “wallpaper” lembrando que, apesar de poder não ser evidente, a Música vai estando integrada no quotidiano desde o toque do elevador, ao telemóvel, ao conectar do computador, ao anúncio publicitário, ao restaurante, à sessão de ginástica, etc. A sua influência vibratória é tanto mais poderosa quanto se exerce de modo subreptício, quase subliminar. E, confirme-se com Cage, o silêncio, os silêncios, podem ser também de diferente natureza e de reverberação diversa.

Em suma: a natureza humana está equipada para construir e reagir à Música. A natureza naturalmente musical do ser humano pede a Música. Um grito individual (in)saciado por uma resposta colectiva, do seu grupo, da sua cultura. Mas, tal como outras necessidades, insaciável – e, por isso, em permanente reformulação. Falemos, aliás, antes de Músicas. (Como de Religiões).

De onde provêm estas necessidades? Da vontade de vinculação ao Mundo.

Envelhece-se a partir do nascimento. Depois de nascer gostaríamos de regressar à unidade cósmica. No compasso de espera, a Música conforta e vincula.

## **1. O Nascimento da Música.**

Quem convive com crianças – e mais especificamente com crianças entre os zero e os quatro anos de idade – sabe quão receptivas elas são aos sons, a uma canção, ao movimento. Não há dúvida de que o comportamento musical se manifesta muito precocemente e que muito cedo as crianças mostram apreender elementos do código musical que as envolve.

É, sem dúvida, das primeiras aprendizagens a ter lugar. Trata-se, é claro, de uma aprendizagem informal, sensorial, a que inevitavelmente todos os



seres humanos são expostos e que pode ser proporcionada em maior ou menor grau conforme a riqueza da cultura musical do meio envolvente.

Este alerta dos sentidos auditivo e cinestésico é basilar para qualquer outro tipo de aprendizagem musical a que o sujeito possa vir a estar exposto posteriormente. É possível também que seja basilar para outras aprendizagens, nomeadamente do âmbito da aquisição da linguagem falada ou da concentração necessária à resolução de qualquer problema. Ou do conhecimento de si próprio. Ou seja, decorrendo naturalmente dos ecos das relações estabelecidas, este despertar de sentidos é estrutural e estruturante na iniciação ao Mundo.

Não obstante, no âmbito do estudo da Psicologia Infantil, os aspectos relativos ao desenvolvimento musical não têm sido objecto de um estudo sistemático como, por exemplo, o desenvolvimento social, motor, cognitivo ou o desenvolvimento da linguagem. Enquanto que, por exemplo, no que concerne ao desenho infantil se dispõe hoje de um corpo de conhecimentos que mostram de forma documentada como, de uma forma geral, este desenvolvimento se processa, no que respeita à aprendizagem musical não existe ainda um trabalho tão fortemente sustentado. E, no entanto, desde o primeiro mês de vida é possível observar no comportamento do bebé uma série de respostas à Música que nos mostram, por um lado, o carácter inato desta faculdade humana e, por outro, como é possível preenchê-la, nutri-la, usando os canais de comunicação adequados.

Por exemplo, num grupo composto por Pais e bebés dos zero aos dois anos de idade em que se pratique Música de uma forma activa (isto é, em que todos cantem e dancem, usando as modalidades de manifestação musicais mais primárias e espontâneas do ser humano), o bebé estará atento e, de uma forma geral, com evidente boa disposição (o que, evidentemente, pode decorrer também de outros aspectos que não os estritamente ligados a aspectos do conteúdo musical intrínseco). A participação – ora errática ora intencional – dos que têm já algum controle motor manifesta-se com vocalizações e movimentos corporais, como quem quer integrar-se no grupo e aprender avidamente esta forma de comunicar.

Para além de todos os benefícios emocionais e socializantes decorrentes de uma experiência de comunicação partilhada pelo grupo e por Pais e filhos (partindo, evidentemente, do princípio de que está assegurada a qualidade artística da experiência musical vivida), a médio prazo temos inúmeros indícios que nos mostram que houve efectivamente aprendizagem musical. Por exemplo, em termos de reconhecimento de elementos e estruturas musicais, de afinação, etc. (a minha reflexão é enviesadamente ocidental, claro).

Mais: estas aprendizagens que poderíamos isolar e analisar de um ponto de vista exclusivamente musical parecem, muitas vezes, estar aliadas à aprendizagem da língua, à coordenação visuo-motora, à integração social, etc.

Este “etc” é muito importante. Efectivamente, o bebé possui uma capacidade enorme para efectuar transposições entre as experiências de um órgão dos sentidos para outro. É como se a forma de a criança comunicar e se relacionar com o mundo fosse naturalmente “multidisciplinar”. (O espertilhar de conhecimentos e a especialização são características do ser adulto e da educação burocratizada. Lamentavelmente, de um modo geral, o ensino privilegia uma abordagem separada das diversas matérias o que conduz à atenuação de algumas das características mais interessantes com que nascemos.)

Em suma: a receptividade e interesse pela Música que os bebés manifestam – e que é objectivamente observável – é a prova mais do que evidente de que o ser humano está equipado para se manifestar musicalmente. É um equipamento de vinculação com o próprio (a voz é descoberta e reconhecimento de uma identidade psicológica), entre aqueles com quem se estabelecem as primeiras interacções, e com o grupo que oferece o colo da sua cultura musical.

E é possível que este equipamento (que pode depois vir a ser mais ou menos utilizado em termos especificamente musicais) seja partilhado por outras funções vitais.

## **2. A musicalidade das primeiras interacções humanas na iniciação à vida**

Estudos no âmbito da linguagem e da comunicação têm dado destaque a aspectos musicais presentes desde o nascimento nas interacções entre o bebé e os Pais (ou quem trata da criança).

É o caso de investigadores como Hanus e Mechtild Papousek (1995; 1996) que têm defendido que os princípios da aquisição da linguagem e do desenvolvimento da competência musical podem ser indistintamente abordados no quadro da interacção familiar, como formas de comunicação humana na primeira infância.

É o caso de investigadores como Fernald, um dos pioneiros nos estudos sobre *motherese* (que alguns traduzem por “maternalês” e outros por “paiês”) e *infant directed-speech* (discurso especificamente dirigido à criança), que chama a atenção para as características próprias deste tipo de discurso. Segundo alguns estudos (não há, no entanto, consenso na matéria), a



ênfase dada à entoação melódica das frases e à prosódia é determinante para a aquisição da linguagem.

Revendo vários autores, Marques (2002) afirma que a prosódia de uma frase falada e a melodia de um trecho musical apresentam componentes estruturais muito semelhantes. Efectivamente, a prosódia engloba aspectos como a entoação, o ritmo, a intensidade e as pausas linguísticas que são elementos de natureza musical. É através da prosódia da frase falada que se revela a musicalidade da linguagem. Note-se que se escreve da frase “falada”. De facto, embora se possa aceder à musicalidade da linguagem através da frase escrita, essa musicalidade resulta de uma evocação sonora – de uma memória auditiva que é de ordem musical (aliás, até a chamada “poesia visual” evoca a sonoridade da palavra, do fonema ou da letra). A Música lida com os mesmos elementos com que lida a prosódia, ampliando as suas possibilidades e os seus efeitos. Evidentemente, é possível também adoptarmos o ponto de vista recíproco e procurar na Música características da linguagem.

Num outro tipo de registo, investigadores como Trevarthen e Malloch (1999-2000) têm defendido o conceito de “musicalidade comunicativa” (*communicative musicality*).

Na realidade, as características musicais das interacções que se estabelecem entre o adulto e o bebé (ou entre uma criança mais crescida e o bebé, ou até entre um adulto e um animal doméstico, o que foi já objecto de estudo) não se cingem à constatação do *motherese*, podendo ser ampliadas para outros tipos de comportamento. Efectivamente, são múltiplos os pequenos jogos vocais e corporais com que o novo ser vai sendo integrado no seio da sua cultura envolvente. Gestantes de laços e afectos, as pequenas brincadeiras que se estabelecem muito naturalmente entre o bebé e os que dele cuidam, apresentam elementos comunicacionais carregados de musicalidade.

Por exemplo, quando um adulto pega ao colo num bebé, é possível decodificar nos movimentos rítmicos gerados como forma de consolar o bebé, formas primárias de ordem musical. Instintivamente, respondendo com certeza a um impulso que é mais de ordem biológica que cultural, o corpo do adulto organiza-se polifonicamente e podemos, por exemplo, vê-lo a balançar ritmicamente o tronco, oscilando entre ambas as pernas enquanto dá pequenas palmadas no bebé que tem nos braços. Muito frequentemente podemos decodificar esta interacção em termos de pulsação, divisão e subdivisão. E, apesar de ser, aparentemente, algo de tão primário, podemos encontrar adultos que o parecem fazer de forma harmoniosa (“musical”) e outros que o fazem de forma algo descoordenada. Note-se, contudo, que a

diferença da “musicalidade” destes colos pode não ter nada a ver com graus de literacia musical.

Observações ecológicas destas interacções permitem igualmente identificar pequenas estruturas rítmicas – eventualmente associadas ao género – que simultaneamente constituem padrões subjacentes à linguagem e que podem também ser identificadas em obras musicais complexas. Mas a este respeito, já as obras de Fridman (1974; 1988) se revelavam visionárias.

As partituras da comunicação humana nos primeiros tempos de vida não se cingem à manipulação das variáveis ritmo e altura. As variáveis timbre e forma constituem também importantes ingredientes das primeiras partituras. Efectivamente, através de diferentes cores das suas vocalizações, o bebé consegue comunicar e fazer entender as suas necessidades. Os bebés têm formas de comunicar e de chamar a atenção que são específicas da relação específica daquela Mãe/Pai com aquele bebé, e que ao mesmo tempo apresentam características universais. Cada díade tem, pois, um código próprio de comunicação e, tratando-se de uma questão de comunicação entre a díade (bebé e quem dele cuida), pode haver díades disfuncionais. Mas, de um modo geral, é espantoso observar o quão bem um bebé se consegue fazer entender através de sons, inflexões vocais, expressões corporais (sobretudo as da face – que, aliás, muito precocemente consegue descodificar) e movimento. Um bom actor sabe como usar estes recursos também. Estes mesmos recursos são, de resto, cruciais na comunicação não verbal do quotidiano que, de resto, parece ser a mais determinante de todas.

A qualidade tímbrica destas primeiras partituras de interacção humana através da qual o bebé consegue expressar os seus afectos e emoções primárias são da mesma ordem de expressividade do intérprete musical. Isto é, há na comunicação humana aspectos não verbais, tão ou mais poderosos que a semântica das palavras, que determinam a energia da comunicação e que são de ordem musical. Elementos como a qualidade do som, a intensidade e a dinâmica afectam o significado das mensagens verbais. O bebé não domina o verbal, mas consegue dominar esses parâmetros ao nível da emissão do som – ou, talvez melhor, as suas emoções primárias expressam-se naturalmente através do choro e da voz, dominando o bebé e demonstrando-lhe as potencialidades comunicativas do som. Portanto, as primeiras partituras da comunicação humana são também uma aprendizagem de como seduzir, chamar a atenção, irritar, entristecer, etc, usando a cor do som.

E, a este propósito, não se poderá deixar de estabelecer paralelismos entre este tipo de comunicação e as tonalidades emocionais com que o intér-



prete musical pode afectar a obra musical (a este respeito, veja-se por exemplo, o trabalho de Juslin, 2001).

Mas também talvez possa ser possível encontrar pontos de encontro entre aspectos de expressividade musical como o *rubato* e as interacções que a Mãe/ Pai estabelecem com o bebé. Observações preliminares parecem mostrar que é possível encontrar nestas interacções padrões musicais básicos (por ex. padrões ritmicos de divisão e subdivisão) e, talvez, o mesmo tipo de fluência que se observa no discurso musical denominado de *rubato*.

Do mesmo modo, podemos analisar estas interacções caracterizando-as em termos de estrutura formal de modo semelhante aos que usamos para analisar uma canção ou mesmo uma sonata. Malloch e Trevarthen (1999-2000) colocaram em evidência aspectos temporais e de tensão e distensão presentes na comunicação Mãe-bebé interpretando-a como uma “narrativa”.

Ainda a respeito de uma análise formal, não se pode deixar de sublinhar o aspecto da repetição – recorde-se, a este propósito, as afirmações de Freud. A estratégia de repetição é algo de recorrente nas interacções que o adulto estabelece com a criança. E é igualmente uma poderosa ferramenta nas mãos do músico. Criar é muitas vezes uma combinação de diferentes formas de repetir.

A repetição traz previsibilidade e a previsibilidade traz segurança. Não será por acaso, aliás, que a música usada em contextos terapêuticos se serve frequentemente deste estratagema. Por outro lado, a repetição embebeda os mecanismos de defesa, o intelectual, adormece-os, permitindo mergulhar no pulsional e no instintivo. A repetição é um passe de livre acesso às emoções. E é assim, pelas emoções, que somos cativados para nos vincularmos ao bebé ou para nos vincularmos à Música e ao que nela existe de profundamente humano. Por isso, muitas vezes é no músico amador ou em formas populares de música, menos susceptíveis de terem sido cerceadas por artifícios de construção mental, que revemos as grandes potencialidades comunicativas da Música. (A produção ocidental da chamada música erudita do século XX foi afectada pela psicose de uma determinada elite cultural detentora de poder e, por isso mesmo, receosa de se confrontar com as suas emoções e com as possibilidades comunicativas da Música, num mal entendido que poderá ter as suas origens na *Poética da Música* de Strawinsky; veremos, no entanto, o que subsistirá no “final dos tempos”). A repetição conecta passado, presente e futuro. Ou seja, recria a dimensão espacial do tempo que é a primeira das identidades; é isso a existência.

A “musicalidade comunicativa” é o substrato energético que sustém quer a entoação da comunicação verbal – sendo mais fortemente visível nas

interacções da infância em virtude da maior espontaneidade das mesmas – quer a expressividade musical. (A ideia não é original: inspira-se nas concepções de Trevarthen, que nos desafiou a traçar uma linha de continuidade entre as modalidades de comunicação estabelecidas na infância e as do músico profissional). Agora, recolham-se factos que provem a teoria, como ousava dizer Einstein.

A investigação tem-se detido sobre aspectos psicoacústicos como a altura, a intensidade e a organização temporal. Dará, no entanto, passos em frente se para além de os considerar separadamente os olhar como organizações sonoras, o que para alguns é uma boa definição de Música.

### 3. O que é uma canção de embalar?

A canção de embalar é normalmente vista como uma canção especificamente dedicada ao bebé, tendo vários autores procurado encontrar características comuns que possam delimitar a sua definição. De acordo com Porter (2000), a canção de embalar é uma canção vocal destinada a adormecer uma criança adoptando uma fórmula repetida. Habitualmente dispõe de características musicais ditas arcaicas como linhas melódicas descendentes, efeitos de portamento, representações de murmúrio e textos não estróficos. De acordo com a mesma fonte, o cantor (frequentemente uma voz feminina que canta a solo) canta de forma directa, íntima e intensa, sendo pois de destacar o seu modo de execução. A canção de embalar pode usar fórmulas de texto específicas, pequenos refrões, que se mantêm em várias canções.

Em recolhas efectuadas em Portugal, Leite de Vasconcelos integra as designadas canções de embalar, que tinham em comum o facto de serem canções usadas pelas Mães para adormecerem os seus filhos. A sua recolha inclui apenas os textos. Lopes-Graça e Giacometti (1981) incluíram no seu Cancioneiro Popular Português as transcrições de algumas canções de embalar. No Cancioneiro de Arouca (Vergílio Pereira, 1959) podemos encontrar duas “cantigas de embalar” com melodias diferentes mas com a mesma letra.

Garcia Lorca fez uma recolha de canções de embalar em várias regiões de Espanha e, exceptuando o caso de Sevilha, defende a existência de um modelo melódico característico: “*melodías de más acentuada tristeza y sus textos de expresión más melancólica*” (p. 53). Diferencia-a da canção de embalar europeia que em seu entender tem apenas como objectivo adormecer o bebé sem a nostalgia que caracteriza a canção de embalar espanhola. “*No debemos olvidar que la canción de cuna está inventada (y sus textos lo expresan) por las pobres mujeres cuyos niños son para ellas una carga, una*



*cruz pesada con la qual muchas veces no pueden. Cada hijo, en vez de ser una alegría, es una pesadumbre, y, naturalmente, no pueden dejar de cantarles, aun en medio de su amor, su desgano de la vida* (p. 54)”. Este lamento sobre a condição feminina parece ser constante nos países latinos já que, de acordo com Porter (2000) na obra *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, este também é um dos tipos de canção de embalar que pode ser encontrado em Itália.

No Sul de Itália podem igualmente ser encontradas canções de embalar que referem “o lobo”. Em Portugal, as antologias citadas integram canções de embalar que falam de “o papão”. Em Espanha e América Latina procura exorcizar-se “o coco”, uma abstracção poética que consubstancia uma espécie de medo cósmico. É uma forma de os pais assegurarem aos filhos que eles (pais) são poderosos e os protegem de todos os males.

Contudo, para além de ver a canção de embalar como dirigida à criança, entendendo-a também como metáfora do que é a relação da díade Mãe/Pai criança: o adulto não é um recipiente vazio, neutro, em termos emocionais. Também ele tem medos, e o “lobo”, o “papão”, “o coco”, corporizam, de algum modo, o medo pessoal de que possa acontecer algo ao “seu menino”. Na realidade não se pode olhar para o acto de cantar para o bebé como algo que apenas o afecta a ele. Cantar para uma criança é normalmente uma experiência multimodal (a interacção costuma ser acompanhada por gestos, contacto visual e estimulação tátil) e que pode acalmar e exteriorizar as emoções de quem a canta, estabelecendo também a vinculação com o cuidar de alguém.

Por outro lado, algumas das canções de embalar podem apresentar textos “politicamente incorrectos”: é o caso de uma canção de embalar relatada por Guimarães (2000) e por Lorca (1954) em que ao cantar a mulher adúltera se entende com o seu amante. Pode ainda acrescentar-se uma canção, que terá sido usada como canção de embalar e cuja letra reza assim: “*Nesta rua cheira a sangue/ foi alguém que se matou/ foi a mãe do meu amor/ da janela se atirou*”.

Então, o que é, afinal, uma canção de embalar? Tudo depende da forma como se recolhe o facto; também à canção de embalar se pode aplicar a constatação de que “um facto não é apenas um facto, mas também a forma como é recolhido, observado e interpretado esse facto”. E, enfim, neste tráfico de ilusões não consigo deixar de ver o limbo de (des)continuidade entre ficção e realidade que aproxima a comum criatividade de cientistas e artistas. (Por outras palavras, a visionária Agustina Bessa Luís profetizou-o dizendo algo como: A literatura está em extinção! Já a tivemos cinco mil anos, é suficiente, agora é tempo de Literatura e Ciência fazerem algo em conjunto.)



Ou seja, se se fizer uma reflexão sobre a canção de embalar em Portugal e se as nossas fontes forem apenas as recolhas existentes e referidas, a definição será uma. No entanto, se a esta recolha juntarmos a observação ecológica, observando como actualmente adormecem as Mães os seus bebés depa-ramo-nos com uma realidade bem diferente onde, evidentemente, se espelha também uma postura social diferente da mulher face à maternalidade. Seria, aliás, interessante explorar como é que esta postura social se reflecte nas “estratégias musicais” usadas para adormecer e/ou entreter o bebé. Ou seja, o estudo da canção de embalar pode oferecer um registo histórico das funções sociais da maternalidade. E da parentalidade, evidentemente. E a este propósito, refira-se que a literatura enviesa a realidade – em Portugal podemos encontrar homens idosos que cantavam também aos seus meninos as canções de embalar citadas por Leite de Vasconcelos. Portanto, não se pode associar liminarmente a canção de embalar à voz feminina.

Por outro lado, se considerarmos também os CDs existentes no mercado que se reclamam ser “canções de embalar” poderemos ser levados a interessantes divagações sobre o que é uma canção de embalar “tradicional” e eventualmente constatar uma perda de património musical popular (e, mais importante, relacional). A este propósito refira-se, informalmente, um investigador americano que em Taiwan procurava as canções de embalar tradicionais do país. Não encontrou mais do que versões adaptadas da canção francesa que serve de tema às variações “Ah, vous je dirai maman” popularizada por Mozart.

Lorca (1954) chama a atenção para os quartos de tom presentes nas canções que ouviu dificilmente representáveis através da notação musical. Idêntica observação poderá ser efectuada relativamente ao património musical português. Creio que hoje, os poderosos meios de produção musical da civilização ocidental, difundindo sobretudo música baseada no sistema de afinação temperado, terão quase destruído estas possibilidades vocais e auditivas. (Não será de lamentar: a “dieta musical” das crianças evolui tal como tem sucedido com a alimentação infantil).

É a globalização, dirão. Ou, neste contexto, talvez o “tradicional”, não seja mais do que o colectivo esquecimento do direito de autor.

Em suma, e regressando à canção de embalar... Tem-se procurado caracterizar a canção de embalar atribuindo-lhe uma função (adormecer o bebé) e analisando os seus aspectos óbvios: texto e elementos musicais. Mas talvez esta reflexão saia enriquecida se nos focalizarmos no “não-óbvio” (recorde-se, “o essencial é invisível para os olhos”). Efectivamente, do meu ponto de vista, o essencial de uma canção de embalar não está nem no texto



nem nos elementos musicais que constituem análise musical comum. Na música, na linguagem, na comunicação, o essencial é subliminar, intersticial. Desocultemo-lo, então.

#### 4. A musicalidade comunicativa da canção de embalar: entre Palavra e Música

Não obstante serem o fulcro das suas descrições, a caracterização da canção de embalar efectuada por Lorca (um texto belíssimo por sinal!) e pelo autor consultado na edição de 2000 de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* deixa rasto para outras pistas que serão aqui desenvolvidas.

Nesta última obra pode ler-se: “*The sound effects of the lullaby sometimes take precedence over meaning, with words being deliberately altered to produce assonant, mellifluous sounds*” (p. 292). Torture-se esta afirmação até que confesse: o importante da canção de embalar não é a semântica das palavras, é o timbre das mesmas. No início deste texto, através da introspecção da sua própria experiência, Eugénio de Andrade diz algo de semelhante e não será por acaso que a sua poesia é de grande musicalidade.

Em Lorca podemos ler: “*La melodía latente, estructurada con sus centros nerviosos y sus ramitos de sangre, pone vivo calor histórico sobre los textos que a veces pueden estar vacíos y otras veces no tienen más valor que el de simples evocaciones* (p. 51). A terminologia técnica usada por Lorca (melodia) e por Eugénio de Andrade (ritmo) não será a mais exacta em termos musicais. Mas o que importa aqui sublinhar é que, apesar de serem poetas magníficos (e, portanto, aprisionados pelas palavras) eles sublinham a vertente musical da canção de embalar preterindo o texto.

Lorca vai mesmo mais longe: “*No hacía falta ninguna que la canción tuviera texto* (p. 55)”. Talvez não.

O importante de uma canção de embalar é a sua qualidade vocal (timbre/ intensidade/ dinâmica/ agógica/ expressividade musical) e esta expressa directamente a energia afectiva e emocional do seu emissor. A este respeito refira-se que estudos efectuados por Trainor (1996) mostram a preferência da criança por canções que lhe são especificamente dirigidas; outros estudos mostram que a emissão vocal é naturalmente alterada quando o destinatário é uma criança. Há pois que efectuar aqui uma reflexão sobre aspectos comunicacionais da Música, além de ser necessário aprofundar a ideia de que as emoções podem alterar uma emissão musical – o que poderá ser constatado através de parâmetros acústicos. Lembremo-nos da canção sanguínea atrás referida: se cantada *dolce, dolcemente* pode funcionar perfeitamente como

canção para adormecer. Ou seja, na base do significado da frase está a sua musicalidade. Esse é o suporte da comunicação humana. E este “esqueleto emocional” é partilhado quer pela díade Mãe-criança como pela díade intérprete-público. Chamar-lhe-emos Psicoacústica dos Afectos. Ou seja, os processos básicos que determinam a eficácia da comunicação humana radicam num substrato energético comum, num fio condutor que liga “gente comum”, músico amador e artistas altamente especializados. De certo modo, a Arte permite-nos regressar a este mundo primário, de verdade fisiológica, que nos vincula connosco próprios e com o Outro.

Assim, a repetição da canção de embalar não é uma repetição semântica. É um cadenciar tímbrico e rítmico de efeito encantatório. A repetição despe a palavra. Com ela abandonamos a superfície dérmica da palavra para mergulhar no seu esqueleto emocional. E é pela emoção que nos vinculamos ao Mundo.

Para além da qualidade vocal, a pulsação e a intensidade com que é interpretada a canção de embalar são também elementos importantes. E temos, inclusivamente, observado que algumas canções, normalmente interpretadas num andamento rápido, quando são retiradas do seu contexto de execução habitual e reutilizadas como canções de embalar sofrem adaptações a este nível. Antes de mais, a canção de embalar é uma forma de interpretação. Uma mesma canção pode ser interpretada de forma a acalmar ou a alertar a atenção da criança. De acordo com Trehub (1999) a performance das mães é adequada à situação específica sendo a idade da criança um determinante na sua execução. Para um recém-nascido canta-se numa altura mais aguda, para um filho mais velho a preocupação passa a estar centrada na letra. E estes processos de adaptação ocorrem “naturalmente” como se as adaptações musicais a que se procede estivessem programadas no equipamento biológico que sustém a interacção comunicacional da díade Mãe-criança.

Um outro aspecto a que devemos prestar atenção é à tessitura vocal, que ocorre numa extensão relativamente reduzida. Aliás, uma tessitura idêntica à que Gordon (2000) defende ser a extensão de audição da criança. É, pois, interessante notar que recomendações da sua teoria de aprendizagem musical para a infância – baseadas na observação da forma como aprendem as crianças – sejam coincidentes com aquilo que são as práticas tradicionais familiares. Ou seja, o ser humano está “programado” para ensinar da forma correcta (o problema surge quando se substitui a “natureza” – mesmo que seja difícil determinar o que é a “natureza”, logo na gravidez – por uma suposta “educação”).

Numa análise efectuada a dez canções, Magno (2003) constata que praticamente a tessitura encontrada é de uma 6ª Maior, no registo central da voz



feminina. Por um lado, isto poderá ser explicado por se tratar de uma tessitura em que uma voz sem grande prática de canto consegue expressar-se musicalmente sem dificuldade. Mas talvez possa encontrar-se uma explicação alternativa: trata-se, basicamente, da extensão da voz falada e cantar pode ser assim uma forma de ampliar as características da língua materna fazendo-a ouvir melhor. Ou seja, na medida em que a palavra cantada obriga a uma maior declamação, veremos na canção (não só a de embalar) uma natural estratégia de aprendizagem da língua materna. A canção amplifica a audição da palavra. Ou seja, tem um efeito semelhante ao exagero presente nas expressões faciais da Mãe ao comunicar com o bebé. Minimalismo e exagero são características das formas de comunicar com o bebé, sejam elas a expressão facial ou a voz.

De qualquer modo, recorde-se que se começou por chamar a atenção para a quase irrelevância do texto da canção de embalar. E, de facto, o “não-texto” é uma característica importante nas canções para adormecer. Na realidade, uma característica que frequentemente se encontra nas mesmas é a existência de uma vocalização sobre uma sílaba neutra (por ex. oh, oh, ru ru, na, na, na, etc). Nas canções a que tivemos acesso, constatamos também a predominância de graus conjuntos nestas vocalizações. De novo, recordamos a teoria de aprendizagem musical para lembrar que na fase da aculturação musical são, justamente, padrões diatónicos aqueles que são recomendados pelo autor. Não será por acaso... E...não será a utilização da sílaba neutra e de graus conjuntos uma forma de pôr em evidência o contorno melódico das melodias? Recorde-se que, segundo Dowling (1994), as crianças percebem as melodias com base no contorno melódico. Por outro lado, no estudo da linguagem há também quem defenda que esta percepção do contorno melódico da frase falada é essencial.

Ou seja, para além do efeito monocórdico e repetitivo que ajuda à indução do sono, interpretamos a existência destas vocalizações como estratégias destinadas a estimular a escuta e a vocalização. Sublinhe-se antes como é interessante verificar que aquilo que parece ser algo humanamente programado para “ensinar a comunicar” passe depois a ser registado como uma característica musical da canção de embalar.

Acresce ainda que muito frequentemente se pode verificar que a canção começa por ser cantada com palavras mas que, quase invariavelmente, acaba por ser entoada numa sílaba neutra ou num murmúrio em boca fechada. Se se tiver presente as recomendações de Gordon segundo as quais é fundamental entoar melodias sem texto para que as crianças se concentrem nas suas características musicais intrínsecas, poder-se-á pensar que há na “programa-



ção humana” regras de interacção naturalmente preparadas para que a aprendizagem decorra da melhor forma. Isto é, as investigações de Gordon mostram que em termos de aprendizagem musical (e pessoalmente acredito que tal é importante também em termos de desenvolvimento linguístico) é importante que as crianças sejam expostas a melodias em sílaba neutra. Curiosamente, as interacções efectuadas em contexto espontâneo – isto é, não adulteradas por práticas educativas que não têm em conta os processos de aprendizagem “natural” – obedecem frequentemente a este requisito.

Há, efectivamente, no desenvolvimento infantil uma relação com o mundo das palavras que, em meu entender, deveria ser vista em relação com o desenvolvimento musical. E vice-versa. Por exemplo, quando se aborda a forma como se dá o desenvolvimento vocal da criança, procurando-se verificar como estabelece a criança a aquisição de uma dada canção, deveria considerar-se em simultâneo o seu desenvolvimento linguístico. Embora este aspecto não seja normalmente considerado, a observação permite claramente concluir que a aquisição do vocabulário linguístico interfere na aprendizagem do cantar. As observações que temos efectuado levam-nos a pensar que no que diz respeito à aquisição da aprendizagem de uma canção há progressos e retrocessos de aprendizagem resultantes de uma equilibração entre contornos melódicos e elementos linguísticos. Gordon tem defendido a importância da criança ser exposta a modelos de voz cantada e voz falada desde o nascimento, defendendo ser o período entre os zero e os dezoito meses crucial em termos de desenvolvimento musical. Creio que no que concerne à aquisição das bases da afinação da voz cantada poderemos falar mesmo de “período crítico” em idêntica acepção do termo usado pela etologia.

Mas se podemos ver interferências do desenvolvimento linguístico no desenvolvimento musical (a partir do momento que a criança domina a semântica das palavras a sua atenção direcciona-se para este aspecto) é possível que o recíproco seja igualmente verdade, tanto mais que, como foi anteriormente referido, a primeira relação da criança com a palavra é de ordem musical.

Na observação da aprendizagem da comunicação temos observado a existência de padrões rítmicos básicos e de inflexões da entoação vocal. Estas podem ser interpretadas quer como contornos melódicos da palavra quer como padrões tonais, o mesmo se aplicando aos padrões rítmicos que podem ser vistos quer como uma iniciação à música como uma iniciação à linguagem. Neste sentido, será proveitoso para o estudo do desenvolvimento infantil considerar em simultâneo o desenvolvimento musical e linguístico como se ambos fizessem parte da mesma hélice evolutiva.



Reiteramos assim contribuições como as dos Papousek (1995; 1996), que vêm no estudo do desenvolvimento das competências musical e linguística do bebé duas faces da mesma necessidade de comunicar do ser humano. Regressamos à ideia exposta em trabalhos anteriores (Rodrigues & Silva, 2003) de que é possível que no início – e apenas no início! – do desenvolvimento infantil haja grande simbiose entre ambas (como se Música e Palavra brotassem da mesma fonte). Depois, linguagem e Música vão-se autonomizando, ainda que conservando resquícios uma da outra (como se depois de brotarem de uma fonte comum passassem a correr em leitos diferentes). Mas há várias situações e momentos em que é difícil estabelecer fronteiras entre si. Enfim, é uma ideia roubada a um verso de Eugénio de Andrade (é justo, já que sempre lhe foram dados “pela mão de Deus”!).

Esta ideia aproxima-se das defendidas por Chen-Hafteck (1998) que, constatando o melhor desempenho em termos de afinação de crianças falantes de uma língua tonal (no caso, de Cantão) defende que as capacidades musicais e linguísticas deveriam ser encorajadas em estreita relação – “*pitch perception and production in early music and language development are closely integrated*” (p. 14).

O texto de Lorca é igualmente rico se o cruzarmos com observações relativas ao desenvolvimento infantil: *Mucho más de lo que pensamos comprende el niño* (p. 59) “*El niño al que se canta ya habla, empieza andar, conoce el significado de las palabras y muchas veces canta él también*” (p. 56) Efectivamente, o grau de compreensão da criança, está hoje provado, é bem maior do que aquele que se pensava. Isto é, há uma *décalage* entre aquilo que a criança consegue discriminar/ reconhecer/ identificar e a sua produção vocal – e isto é válido quer para o seu desenvolvimento musical como para o seu desenvolvimento linguístico. Por outro lado, a observação ecológica traz-nos dados muito interessantes se atendermos às reacções evolutivas da criança face à canção de embalar e ao comportamento da díade:

Embora não disponha de dados estatísticos que o comprovem, creio poder afirmar com propriedade que quanto mais jovem é o bebé mais a canção de embalar – ou a interacção comunicacional que se estabelece com a criança – é de ordem musical e menos preenchida por palavras. Crescer é preencher o cognitivo e o semântico. Mas o crescimento saudável faz-se sobre bases emocionais e sensoriais sólidas. (E a este respeito não podemos deixar de olhar para algumas práticas educativas da actualidade como formas de desregulação da comunicação humana. Deveríamos reflectir sobre isto quando nos questionamos sobre problemas de insucesso escolar e de violência nas sociedades ditas desenvolvidas).



Regressando ao texto de Lorca: sim, em função do estágio de desenvolvimento da criança podem ser observadas diferentes reacções face à canção de embalar (canção que lhe é cantada com o objectivo de a fazer adormecer). Por exemplo, a observação mostrou-nos uma criança de nove meses – habituada a ser adormecida ao som da voz cantada – capaz de tomar ela a iniciativa de iniciar o canto (ou seja, quando deitada seguindo o ritual habitual de adormecer vocalizava como se “pedisse” o canto ou como se estivesse a embalar-se a si própria). Mostrou-nos ainda crianças que acompanham o canto do adulto, como é referido por Lorca, frequentemente, cantando as “caudas” das frases.

Uma outra afirmação de Lorca – *Hay una relación delicadísima entre el niño y la madre en el momento silencioso del canto. El niño permanece alerta para protestar el texto o avivar el ritmo demasiado monótono* (p. 56) – faz-nos viajar até Gordon e à importância do silêncio entre estímulos musicais. O silêncio é um momento privilegiado para a recapitulação do som e a construção do pensamento musical.

Numa outra observação, relatada a propósito de relações texto/melodia (Rodrigues & Rodrigues, 2003), menciona-se o caso de uma criança de dois anos de idade que, habituada a adormecer ao som de uma dada melodia com texto, reclama quando a mesma lhe é cantada sem texto (o que constitui uma evidência do reconhecimento/conservação da melodia). No caso, tratou-se de uma canção habitualmente cantada pela avó com o texto “Por essa estrada fora lá vão os Maneis e as Marias!”. Quando o Pai lha cantou, mas em “lálá-lá”, a criança contestou dizendo “oh Pai, não, faltam os Maneis!” Em suma, a importância do texto na canção de embalar é também contingência da idade.

Uma última observação a propósito da melodia e do texto da canção de embalar tem a ver com algo que se assemelha a uma viagem pelo espaço da Música e da Palavra, criando-se uma espécie de transumância musical e/ou verbal. Concretamente, se se atentar nas recolhas existentes de canções de embalar pode verificar-se que há textos que circulam pespegando-se a melodias diferentes. Por exemplo, nas recolhas consultadas, o texto “Nana, nana, meu menino/ Qu’a tua mãe logo vem;/ Foi lavar os teus paninhos/ Ao riinho de Belém” surge associado a várias melodias diferentes, nomeadamente – entre outras – às duas diferentes melodias citadas do Cancioneiro de Arouca.

Em recolhas efectuadas com uma informante angolana Magno (2003) encontrou a seguinte situação: uma dita canção de embalar tradicional não era mais do que a melodia correspondente à canção “Papagaio Loiro” cantada em Portugal Continental com um novo texto: oh/ menina d’avó/ ela varre a casa/ (a) sacode o pó.



A situação descrita é a mais frequente, mas verifica-se também que algumas canções de embalar são uma espécie de *puzzle* em que se juntam pequenos fragmentos melódicos e pequenos bocados de texto de canções diversas. Poderá argumentar-se que isto é apenas o reflexo de se tratar de canções pertencentes à tradição oral. Mas esta transumância musical e/ou verbal é igualmente verificada na observação ecológica: várias vezes temos ouvido diferentes adultos a adormecerem os seus bebés utilizando os seus próprios textos (criados por esse mesmo adulto para esse bebé específico), adaptando-os a melodias conhecidas; várias vezes observámos também adultos a comporem “encomendas” musicais para os mais pequeninos a partir de diversos fragmentos verbais e musicais como se se tratasse da reorganização de um *puzzle*.

Finalmente, nesta reflexão sobre a canção de embalar há, ainda, algo de intrigante que poderá ser apontado apenas como premonitório para futuros estudos de âmbito neurológico e do funcionamento cerebral: o de saber porque tudo isto ocorre antes do sono (veja-se, a este propósito, Castro, 2003). Não será por acaso, pois o sono não é apenas reparador mas também um período em que o cérebro está activo.

Em suma: a criação da canção de embalar é, tal como todas as criatividades, um processo de reorganização e de combinatória. Nesse sentido, a sua recolha é uma tarefa infinita, a efectuar mais segundo critérios domésticos (já que o seu uso é da esfera do privado) e psicológicos, que segundo critérios musicais ou literários. Por outro lado, importa perceber como é que o doméstico e o psicológico se materializam no musical e no literário. Salvaguardadas estas considerações, a sua recolha é pertinente. Mas, de algum modo, a canção de embalar registada como género musical/ literário corresponde às necessidades habituais de territorialização epistemológica da investigação.

Não obstante, há, entre as múltiplas possibilidades de criações de canções de embalar um conjunto de características comuns. Mais do que a descrição do seu “quê” é a descrição do seu “porquê” e do seu “como” que lhe conferem uma identidade. E esse conjunto de características pretende responder a funções vitais do organismo: de comunicação, de aprendizagem musical, de aprendizagem da língua materna, de construção de memória, de regulação emocional, de vinculação afectiva, de integração social.

Em face disto, talvez devéssemos olhar para os problemas da Educação do país questionando a forma como lidamos com as nossas canções de embalar.

Como adormecem as nossas crianças? Perguntar o essencial, não o acessório. Talvez seja esta a pergunta que em termos educativos e em Portugal falta fazer.

### Nota final (para a Ana)

Vejo-a numa imagem difusa, enevoadá, fantasmática, na entoação tranquila de uma canção de embalar. Diz-me que lha cantou para a deixar ir. Aprendeu-a nos tempos em que a voz da mais velha as iniciava. Em pequenina ouviu-lha repetidamente, “para o soninho chegar”. Agora cantou-lha ela, enquanto lhe acariciava as mãos envelhecidas. Repetidamente. E a mais velha apagou-se, tranquila, num suave sorriso musical, como uma vela a esvaziar a luz.

As canções de embalar adormecem os anjos.

As observações e reflexões mencionadas no presente artigo foram possíveis graças ao apoio concedido pelo Serviço de Educação da Fundação Calouste Gulbenkian ao projecto de investigação “Desenvolvimento musical na Infância”, que teve lugar nas instalações da FCSH.

### Referências bibliográficas

- Andrade, E. (1979) – *Rosto precário*. Porto: Limiar.
- Canez, A. (2004) – *Canções de Embalar – Cultura e Tradição. Um estudo sobre (con)textos da maternidade na (e)terna lírica popular*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (Documento policopiado).
- Carvalho, E. (1994) – A canção de embalar: uma abordagem psicológica, *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, 84, 14-17.
- Castro, M. (2003) – *Cantar aos bebés – das práticas de cantar durante a prestação de cuidados e dos efeitos de uma canção de embalar no sono dos bebés*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação, Universidade do Porto. (Documento policopiado).
- Chen-Hafteck, L. (1998) – Pitch abilities in music and language of Cantonese-speaking children, *International Journal of Music Education*, 31, 14-24.
- Costa, J. & Santos, A. (2003) – *A falar como os bebés – o desenvolvimento linguístico das crianças*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Dowling, W. (1994). Melodic contour in hearing and remembering melodies. In R. Aiello & Sloboda (Eds.), *Musical Perceptions*. (pp. 173-194). New York: Oxford University Press.
- Fernald, A. & Simon, T. (1984). Expanded Intonation Contours in Mother’s Speech to Newborns. *Developmental Psychology*, Vol.20, 1, 104-113.
- Fernald, A. (1989). Intonation and Communicative Intent in Mother’s Speech to Infants: Is the Melody the Message?. *Child Development*, 60, 1497-1510.



- Fridman, R. (1974) – *Los comienzos de la conducta musical*. Buenos Aires: Paidós.
- Fridman, R. (1988). *El nacimiento de la inteligencia musical*. Buenos Aires: Editorial Guadalupe.
- Gordon, E. (2000) – *Teoria de aprendizagem musical para recém-nascidos e crianças em idade pré-escolar*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Guimarães, A. (2000) – *Nós de Vozes – Acerca da Tradição Popular Portuguesa*, Lisboa: Colibri.
- Juslin, Patrik N. (2001), “Communicating Emotion in Music Performance: a Review and Theoretical Framework”. In Juslin, Patrik N. & Sloboda, John A.(Eds), *Music and Emotion – theory and research*,(pp. 310-337). New York: Oxford University Press.
- Kuhl, P. (1987) – Perception of speech and sound in early infancy. In P. Salapatek and L. Cohen (Eds.), *Handbook of infant perception*: Vol. 2 From perception to cognition (pp. 275-382). New York: Academic Press, 1987.
- Lopes-Graça, F. & Giacometti, M. (1981) – *Cancioneiro Popular Português*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Lorca, F. (1954) – *Las nanas infantiles*, Obras Completas, Madrid: Aguilar.
- Magno, M. (2003) – *A canção que se canta para a criança*. Monografia do Seminário de Pedagogia Musical apresentada no âmbito da Pós-Graduação em Educação do Departamento de Ciências Musicais (Documento policopiado).
- Marques, C. (2002) – *Percepção de incongruências no contorno entonacional de frases e melodias por crianças com e sem treino musical*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação do Porto. (Documento policopiado).
- Papousek, H. (1995) – No princípio é uma palavra – Uma palavra melodiosa. In J. G. Pedro e Patrício, M.F. (Eds.), *Bebé XXI. Criança e família na viragem do século*, pp. 171-175. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Papousek, M. (1996) – Intuitive parenting: a hidden source of musical stimulation in infancy. In I. Deliège e J. Sloboda (Eds), *Musical beginnings – Origins and development of musical competence* (pp. 88-112). Oxford: Oxford University Press.
- Patel, A. & Peretz, I. (1997) – Is music autonomous from language? A neuropsychological appraisal. In I. Deliège e J. Sloboda (Eds), *Perception and Cognition of Music* (pp. 191-215). Hove:Psychology Press.
- Pereira, V. (1959) – *Cancioneiro de Arouca*, Porto: Ed. Junta da Província do Douro Litoral.
- Porter, J. (2000) – Lullaby, in Stanley sadie (ed.), *The New grove Dictionary of music and musicians*, 2º ed., vol. 15, 200, p. 291-292.
- Rodrigues, H. & Rodrigues, P. (2003) – BebêBabá – da musicalidade dos afectos à música com bebés. Porto: Campo das Letras. In *BebêBabá – da musicalidade dos afectos à música com bebés* (pp. 13-36).Porto: Campo das Letras
- Rodrigues, H. & Silva, E. (2003) – Desenvolvimento musical e linguístico na primeira infância – Elementos sobre as perspectivas de Gordon e Papousek. In *BebêBabá – da musicalidade dos afectos à música com bebés* (pp. 55-65). Porto: Campo das Letras.

- Sá, E. (2002) – *Psicologia do feto e do bebé*. Lisboa: Fim de Século.
- Trehub, S. (1999). Human processing predispositions and musical universals. In N. Wallin, B. Merker, & S. Brown (Eds.), *The origins of music*. (pp. 427-448). Cambridge, MA: MIT Press.
- Trevarthen C. (1999-2000) “Musicality and the intrinsic motiv pulse: Evidence from human psychobiology and infant communication”, *Musicae Scientiae*, Special Issue, 155-215.
- Trainor, L. (1996) – Infant preferences for infant-directed versus noninfant-directed playsongs and lullabies. *Infant Behavior and Development*, 19, 83-92.
- Malloch (1999-2000) – Mother and infants and communicative musicality. In Rhythms, Musical Narrative and the Origins of Human Communication. *Musicae Scientiae*, Special Issue, (pp. 13-28).
- Vasconcelos, J. (1907). *Canções de berço – Estudo de Ethnografia Portuguesa*. In Revista Lusitana. Lisboa: Imprensa Nacional, vol X, 1-86.